

Flaubert et la question des genres

Geneviève Sicotte

Volume 43, numéro 2, 2007

1857. Un état de l'imaginaire littéraire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016472ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016472ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sicotte, G. (2007). Flaubert et la question des genres. *Études françaises*, 43(2), 45–58. <https://doi.org/10.7202/016472ar>

Résumé de l'article

Mille huit cent cinquante-sept est véritablement l'« année Flaubert ». Non seulement le maître de Croisset publie-t-il le roman qui le rendra célèbre, *Madame Bovary*, mais, fait moins connu, il donne aussi à *L'Artiste* la toute première version publiée de *Latentation de saint Antoine*. Le présent article avance que, par ces deux publications, Flaubert opère une stratégie globale de repositionnement des genres dans le champ littéraire. En effet, autant la forme dramatique (alors principalement représentée par le mélodrame) que le roman (encore largement tributaire du feuilleton et de sa nature populaire) sont à l'époque des genres dévalués qui dominent le champ de grande diffusion mais sont à peu près absents de l'avant-garde. Il y a donc chez Flaubert une volonté conquérante de s'appropriier ces genres et d'en transformer la valeur, ce qui le situe au cœur de cette modernité de 1857 où quelque chose bascule de l'ancien au nouveau.

Flaubert et la question des genres

GENEVIÈVE SICOTTE

Qu'est-ce que Flaubert en 1857? Comment reconstituer l'espace des possibles discursifs et l'imaginaire littéraire dont son œuvre témoigne cette année-là? La question est particulièrement pertinente en ce qui concerne Flaubert puisque son nom a souvent été associé à cette année¹. Cela n'est pas surprenant puisqu'on le sait, 1857, c'est l'année décisive de *Madame Bovary*. Mais fait moins connu, c'est aussi à ce moment que l'écrivain, achevant la deuxième version de *La tentation de saint Antoine*, en livre pour la première fois des passages au public. On a peu insisté sur ces doubles débuts de l'écrivain, certainement parce que *La tentation* qui paraîtra, dans sa troisième et définitive version, en 1874, effacera en quelque sorte cette timide première apparition du texte dans l'espace public. Ajoutons que du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, les poncifs de manuel ont eu tendance à valoriser *Madame Bovary* contre *La tentation*, à en faire son revers ou son antidote, à la voir, à la manière de Bouilhet et Du Camp, comme le pensum qui aurait permis à Flaubert de quitter le romantisme et de s'actualiser comme grand écrivain réaliste². Jusqu'à une date relativement récente, cela n'a pas

1. De l'ouvrage ancien de René Descharmes (*Flaubert : sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1909]) aux recherches de Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978) en passant évidemment par le classique de Jean-Paul Sartre (*L'idiote de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1988), tous semblent s'accorder pour faire de l'année 1857 un moment-clé de la trajectoire de l'écrivain.

2. On sait que Bouilhet et Du Camp avaient réagi très négativement à la lecture de la première version de *La tentation de saint Antoine* que leur avait faite Flaubert en 1849; voir

facilité l'intégration pleine et entière de *La tentation* dans le corpus flaubertien. Mille huit cent cinquante-sept s'est donc imposée comme l'année de *Madame Bovary*. Pourtant il s'agit là d'une lecture affectée par l'illusion rétrospective de la « grande œuvre », car si l'on tente de se replacer au cœur des événements et des enjeux de l'époque, on voit plutôt que Flaubert poursuit en parallèle les voies bien différentes que constituent ces deux projets. S'engageant pour la première fois de manière ouverte dans les luttes de légitimité qui opposent les acteurs du champ³, il fait un coup double qui, je le montrerai, met systématiquement en cause les paramètres génériques de son temps.

Entrée en scène d'un « grand écrivain »

Ce n'est pas se livrer à une quelconque mythographie que de l'écrire : les débuts de la carrière de Flaubert se jouent en 1857. Jusqu'en octobre 1856, il n'a encore (presque) rien publié⁴. Quelques mois plus tard, il sera un homme de lettres reconnu. L'écrivain lui-même se prend au jeu semi-humoristique de cette mythification des débuts, de cette entrée en scène flamboyante. En avril 1856, il annonce à un correspondant que « l'année 1857 pliera sous le poids de trois volumes⁵ » qu'il entend publier, volumes qui seraient *Madame Bovary*, *La tentation de Saint Antoine* et *Saint Julien l'hospitalier* (mais ce dernier restera pour lors à l'état de projet). Puis, le 1^{er} juin, alors que *Madame Bovary* est terminée, il écrit à Louis Bouilhet : « Si j'étais un gars, je m'en retournerais à Paris au mois d'octobre avec le *Saint Antoine* fini et le *Julien l'hospitalier* écrit. — Je pourrais donc en 1857 fournir du Moderne, du Moyen Âge et de l'Antiquité⁶. » À l'automne 1856, au moment où commence la publication en feuilleton de *Madame Bovary*, il parle de son

l'anecdote bien connue relatée par Maxime Du Camp dans ses *Souvenirs littéraires*, t. I, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1993 [1906], p. 313 et suiv.

3. Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; voir aussi, sur l'approche spécifiquement proposée ici, Marielle Macé, « "La valeur a goût de temps", Bourdieu historien des possibles littéraires », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 0, juin 2005, <<http://www.fabula.org/lht/0/Mace.html>>, s. d., s. p.

4. Seul un de ses textes a alors été imprimé, *Une leçon d'histoire naturelle, genre commis*, en 1837 ; voir la biographie classique d'Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982 [1935], p. 19.

5. « Lettre à son cousin Bonenfant », 9 avril 1856, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 611. Dorénavant désignée à l'aide des lettres *Corr.*

6. « Lettre à Louis Bouilhet », 1^{er} juin 1856, *Corr.*, t. II, p. 614.

«débute⁷», dit perdre sa «virginité d'homme inédit⁸». L'ironie est palpable ici, servant à garantir l'amour-propre face à un éventuel échec, mais permettant aussi de voiler quelque peu l'ambition «hénaurme» qui est celle de Flaubert, qui souhaite ni plus ni moins faire converger dans l'époque contemporaine, par les vertus de son écriture (et en un clin d'œil au Hugo de la préface de *Cromwell*), la totalité du temps humain. De l'hyperbole pour rire à l'hyperbole pour vrai, il n'y a qu'un pas, que Flaubert ne franchit jamais vraiment mais qui est comme le fond de sa pensée, l'arrière-plan de son imaginaire.

Pourtant, ce grand projet sera soumis aux aléas capricieux des difficultés de l'écriture, des rapports avec les revues et leurs directeurs, des dates de publication, et d'une réception pour le moins houleuse. Et qui, de l'année 1857 ou de Flaubert lui-même, «pliera» le plus, on peut se le demander. Retraçons le fil des événements.

Quand une occasion de publication s'offre au cours de 1856, c'est d'abord pour *Madame Bovary*, déjà achevée. Le roman paraît en feuilleton dans la *Revue de Paris* au cours de l'automne, que dirige alors Maxime Du Camp, celui-là même qui, avec Bouilhet, aurait poussé Flaubert à écrire ce pensum réaliste. Déjà, il connaît un certain retentissement, des lecteurs (de province) se plaignent et protestent; la direction de la revue demande des coupures, craignant les foudres de la censure. Flaubert refuse avec véhémence, mais la direction de la *Revue*, en un procédé qui enragera l'écrivain, coupe sans son accord la fameuse scène du fiacre. Cela du reste n'est pas suffisant pour amadouer la censure. Les menaces de poursuites judiciaires continuent de peser, et se concrétisent finalement en décembre alors que des accusations sont portées contre l'auteur et la revue. Le procès a lieu le 29 janvier 1857; il se solde par l'acquiescement des accusés, mais un acquiescement assorti d'un «blâme sévère». Cette publicité nourrit un succès de scandale qui propulse Flaubert au premier plan. Chacun veut lire cette œuvre immorale peinte, selon le procureur Pinard, avec les «couleurs lascives» du style dit «réaliste». En avril 1857, le roman paraît chez Michel Lévy, qui épuise le premier tirage en deux mois seulement, et qui en vendra 30 000 exemplaires au cours des cinq années suivantes⁹.

7. «Lettre à Élisabeth Schlésinger», 2 octobre 1856, *Corr.*, t. II, p. 636.

8. «Lettre à Ernest Chevalier», 22 septembre 1856, *Corr.*, t. II, p. 634.

9. Voir Herbert Lottman, *Gustave Flaubert*, Paris, Fayard, 1989, chap. V, ainsi que Henri Troyat, *Flaubert*, Paris, Flammarion, 1988, chap. 11 et 12. Au sujet du procès, voir Yvan Leclerc, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 129 et suiv.

Ce petit historique pourrait donner l'impression que 1857 est véritablement l'année de *Madame Bovary*. Mais Flaubert a un autre fer au feu. Dès qu'il a achevé son roman, au début de l'été 1856, il reprend *La tentation*, dont une première version avait été achevée sept ans plus tôt. Il réécrit, réorganise et surtout élague le texte, qui perd environ la moitié de son volume, et se livre à de nouvelles lectures érudites. Tout au long de l'été, il communique à Louis Bouilhet les joies et surtout les angoisses ressenties à la reprise de son travail¹⁰. Avec une ironie qui laisse transparaître l'importance qu'il accorde à cette œuvre, il parle à un autre correspondant de cette « ancienne ratatouille que j'ai quittée, reprise et qui me trouble beaucoup. — Et dont je veux également *doter mon pays* cet hiver¹¹. » En décembre, alors qu'il fait face aux poursuites contre sa *Bovary*, qu'il rencontre maître Senard pour préparer sa défense, qu'il sillonne Paris dans de coûteuses courses de fiacre, multipliant les démarches officielles et officieuses pour obtenir des appuis en haut lieu, Flaubert est aussi occupé à *La tentation* : il choisit les extraits à paraître dans la revue *L'artiste* (environ les trois quarts du texte révisé) et donne à l'imprimeur des précisions techniques concernant la typographie. La parution commence en décembre et se poursuit dans trois autres numéros, jusqu'au mois de février¹². Mais il y a, ici aussi, des aléas. Alors que le procès va bientôt se tenir, en janvier 1857, les éditeurs de *L'artiste* deviennent frileux et demandent de changer dans l'avant-dernier extrait une phrase jugée indécente. Flaubert, sans doute bien inspiré par son expérience de l'automne, offre sa collaboration : « Si vous avez peur, voici comment il faut arranger la chose », écrit-il, suggérant quelques modifications avant de conclure : « Faites comme il vous plaira¹³. » C'est ainsi que la pudeur transforme des « phallus de miel rose » en d'appétissants « gâteaux de miel rose¹⁴ ». Enfin, signe de la prudence peut-être excessive des éditeurs, le dernier épisode annoncé, « Les Dieux », ne paraîtra pas, bien qu'à ce moment le verdict d'acquiescement de *Madame Bovary* soit déjà prononcé.

10. Voir les lettres à Louis Bouilhet des mois de juin à septembre 1856.

11. « Lettre à Ernest Chevalier », *loc. cit.*

12. Les extraits parus : « La Reine de Saba » (21 décembre 1856), « La Courtisane et Lampito » (28 décembre), « Apollonius de Thyane » (11 janvier 1857), « Les Animaux » (1^{er} février).

13. « Lettre à Édouard Houssaye », début janvier 1857, *Corr.*, t. II, p. 659.

14. « J'ai pétri, pour les femmes de Syracuse, les phallus de miel qu'elles portent [...] » (Conard, version de 1856, p. 550) devient « J'ai pétri, pour les femmes de Syracuse, les gâteaux de miel rose qu'elles portent [...] ».

Flaubert envisage aussi la publication en volume de *La tentation* pour cette même année, mais sous divers prétextes, il opère peu à peu une retraite stratégique :

Quant au *Saint Antoine* je croyais pouvoir le publier vers Pâques. Mais j'avais compté sans la *Montarcy* [pièce de Bouilhet, un succès dont Flaubert organise la cabale et qu'il s'occupe à faire mousser], sans ma querelle avec la *Revue* et sans mon procès qui m'occupe depuis un mois, et qui n'est pas fini ! Ce sera donc pour l'hiver prochain¹⁵.

Même après l'acquittement de *Madame Bovary*, la crainte d'autres poursuites prend le dessus, ou du moins Flaubert l'invoque-t-il pour justifier son recul. En février, il écrit : « Ce que j'allais publier après mon roman, à savoir un livre qui m'a demandé plusieurs années de recherche et d'études arides, me ferait aller au bagne ! et tous mes autres plans ont des inconvénient pareils¹⁶. » Et en avril, quand paraît *Madame Bovary* en volume : « j'en avais un autre tout prêt à paraître, mais la rigueur des temps me force à en ajourner indéfiniment la publication¹⁷ ». La victoire de *Madame Bovary* n'amène pas celle de *La tentation*, dont la publication est remise à beaucoup plus tard. Flaubert n'a peut-être pas tort de se défier puisqu'au cours de l'été, Baudelaire écope d'une condamnation sévère pour les *Fleurs du mal*. Mais je reviendrai en conclusion à une autre hypothèse qui pourrait expliquer son attitude apparemment défaitiste.

L'un connaît la pleine lumière alors que l'autre retourne à l'obscurité, mais il n'empêche, les deux textes adviennent à l'existence de manière simultanée. Cela confère à la production de Flaubert en cette année 1857 une singulière complexité. Des contemporains qui ne pourraient se situer dans des camps plus opposés, Pinard et Baudelaire, ont d'ailleurs tenté de comprendre cette simultanéité. Pinard, dans son réquisitoire, analyse longuement *Madame Bovary* puis se hasarde à une comparaison où, citant un passage de *La tentation*, il fustige la verve descriptive de Flaubert. Selon lui, les deux œuvres ressortissent à un style réaliste par définition immoral, et Flaubert y cultive, soutient-il en un perfide éloge, « la même couleur, la même énergie de pinceau, la même vivacité d'expression¹⁸ ». À l'autre extrême du spectre discursif,

15. « Lettre à Edma Roger des Genettes », 20 janvier 1857, *Corr.*, t. II, p. 669.

16. « Lettre à Maurice Schlésinger », vers le 11 février 1857, *Corr.*, t. II, p. 681.

17. « Lettre à Maurice Schlésinger », fin mars-début avril 1857, *Corr.*, t. II, p. 700-701.

18. *Ministère public contre M. Gustave Flaubert. Réquisitoire de M. l'avocat impérial, M. Ernest Pinard*, <<http://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm>>, s. d., s. p. La plaidoirie de Senard est aussi accessible, <<http://auteurs.normands.free.fr/senard.htm>>, s. d., s. p.

Baudelaire évoque *La tentation* dans sa critique de *Madame Bovary* parue en octobre 1857. Il indique : « J'avais primitivement le projet, ayant deux livres du même auteur sous la main [...], d'installer une sorte de parallèle entre les deux. Je voulais établir des équations et des correspondances¹⁹. » Sans mener à bien cette analyse, il conclut néanmoins à l'unité thématique fondamentale des deux textes et à leur complémentarité au point de vue du style. Ainsi, pour ces lecteurs, Flaubert en 1857 n'est pas que l'auteur de *Madame Bovary*. Or, s'il ne s'agit pas de tout ramener sur le même plan et de créer des parentés artificielles, il y a bien, pour employer les termes de Baudelaire, des « parallèles » et des « correspondances » entre les deux œuvres. Celles-ci présentent en effet des prises de position convergentes, en particulier en ce qui concerne la généricité, qui révèlent les lignes de force du champ littéraire de 1857 telles que les conçoit l'écrivain que Flaubert est en train de devenir.

Conquêtes génériques

Les possibles génériques qui s'offrent à un écrivain au milieu du xix^e siècle ne sont pas conditionnés par une hiérarchie figée qui serait venue en droite ligne du classicisme. Le xviii^e siècle, puis le romantisme, ont balayé ces contraintes rigides, le premier en revalorisant de manière ludique les « petits genres », et le second en érigeant en principe l'hybridation générique. Mais ce grand rebrassage de la donne, loin de faire définitivement table rase de la question, engendre plutôt une réorganisation : de nouvelles valeurs génériques s'imposent. Elles sont produites par les œuvres elles-mêmes, par les fluctuations des capitaux économiques ou symboliques liés à la publication, par la réception de la critique et des lecteurs, et on peut constater leur empreinte dans les manifestes et dans les pratiques des écrivains. La classification générique, en tant qu'ensemble de repères et de frontières, crée un cadre heuristique mouvant qui constitue l'une des déterminations importantes de la lisibilité et de la légitimité des œuvres. Si des écrivains refusent de se plier à des préconceptions liées à la forme, au contenu ou à la position génériques, on ne doit pas en inférer qu'il

19. Charles Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert » [1857], dans *Œuvres complètes* (texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois), t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 76-86.

n'existe pas de critères de légitimité associés aux genres, mais plutôt que leur attitude traduit une proposition forte de déplacement et de réaménagement des genres — ce que fait justement Flaubert, et ce autant avec *Madame Bovary* qu'avec *La tentation*. Ce redéploiement de la généricité se situe sur plusieurs plans distincts, qui ne sont pas identiques pour les deux œuvres.

Qu'est-ce que le roman à l'époque de Flaubert? Dans un premier temps, avant même de parler des textes que cette catégorie recouvre, convenons avec Jean-Marie Schaeffer qu'il s'agit avant tout d'un terme, d'une étiquette²⁰. Or, il est significatif que le paratexte de *Madame Bovary* ne se serve pas de cette étiquette. Le sous-titre, «Mœurs de province», annonce un programme «réaliste» (non pas à la manière de Champfleury, évidemment) qui s'indexe sur le double héritage balzacien des *Études de mœurs* et des *Scènes de la vie de province*; grâce à ce sous-titre, qui n'est pas à proprement parler générique, Flaubert évite d'inclure dans son appareil titrologique le trop évident «roman²¹». Dans la dédicace à Senard, les termes «livre» ou «œuvre²²» continuent cette curieuse pudeur. Évidemment, cela n'empêche pas une identification générique pragmatique : le lecteur moyen de l'époque reconnaît un tel échantillon et le classe sans difficulté. Si Flaubert ne revendique pas la désignation «roman», ce n'est donc certainement pas parce que *Madame Bovary* n'en est pas un ou prétend ne pas en être un, mais peut-être parce qu'elle place le roman là où on ne l'attend pas.

En effet, l'œuvre offre un positionnement tout à fait atypique au point de vue du système institutionnel des genres. Des années 1830 aux années 1850, le roman est l'objet d'un curieux décalage : genre en plein essor, il n'a pourtant pas encore gagné ses lettres de noblesse auprès de la critique et des écrivains eux-mêmes²³. Il est vrai que les succès du

20. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1989, p. 76 et suiv.

21. Sur la façon dont Balzac lui-même récusait les étiquettes «roman» et «romancier», voir Isabelle Tournier, «Balzac, romancier malgré lui?» et «Le roman vers 1830», dans Groupe international des recherches balzaciennes, Groupe ARTFL (Université de Chicago), Maison de Balzac (Paris), *Balzac. La Comédie humaine. Édition critique en ligne*, <http://www.paris.fr/musees/balzac/furne/presentation.htm>, s. d., s. p.

22. «Permettez-moi d'inscrire votre nom en tête de ce livre et au-dessus même de sa dédicace; car c'est à vous, surtout, que j'en dois la publication. En passant par votre magnifique plaidoirie, mon œuvre a acquis pour moi-même comme une autorité imprévue.» *Madame Bovary*, dans *Œuvres* (texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil), t. I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 326.

23. Voir Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régnier, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Nathan, coll. «Réf.», 1998, chap. 25.

roman historique ont contribué à faire tomber les barrières qui tenaient le genre à l'écart de la littérature dite sérieuse. Néanmoins, il reste encore largement associé au secteur de grande production, qui explose littéralement grâce au feuilleton-roman. L'œuvre marquante des années 1840, ce sont *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue (qui meurt justement en 1857)²⁴. Du côté de l'avant-garde, il y a bien dès les premières décennies du XIX^e siècle une présence continue du genre, mais c'est sur le mode mineur de l'œuvre unique ou dont l'auteur ne saurait se définir d'abord comme romancier. L'exemple de Balzac montre qu'à partir des années 1830, des écrivains investissent le roman de manière renouvelée. N'empêche, il faut attendre les années 1840 pour que l'œuvre balzacienne fasse l'objet d'une réception critique éclairée — ajoutons que cette réception restera longtemps marquée par le lieu commun de la supposée « absence de style » de l'auteur de la *Comédie humaine*. Enfin, du côté des instances de légitimation, le décalage est encore plus criant : c'est en 1858 que, pour la première fois, un romancier est élu à l'Académie française²⁵. Le lauréat auquel il revient de tenir le flambeau est Jules Sandeau, ce qui en dit long sur les préjugés condescendants des immortels et semble révéler un désir d'imposer à ce genre roturier des limites esthétiques et morales — celles que justement ne respecte pas l'auteur de *Madame Bovary*. Tout au long de ces décennies, le roman demeure donc en position de relative infériorité, non pas quant à sa présence quantitative, mais quant à sa reconnaissance, alors que la poésie et le drame restent les genres pleinement légitimes auxquels est dévolu le rôle de véhiculer les prises de position les plus fortes. Mais il y a bien un essor continu du roman, et sa position symbolique change très rapidement au cours de la décennie 1850.

Flaubert, avec *Madame Bovary*, contribue de manière essentielle à cette réévaluation des légitimités génériques. Il s'empare d'une forme dite roturière et l'investit esthétiquement, comme en témoigne l'idée du « style » qui se trouve au principe même de son écriture. Le travail sur la forme, traditionnellement associé aux productions de l'avant-garde et aux genres bien cotés, se déploie dans l'espace présumé neutre et anesthésique du roman, engendrant un brouillage des repères de

24. Sur le roman populaire et ses succès, voir Martyn Lyons, *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis/Éditions du cercle de la librairie, 1987, p. 190.

25. Lise Sabourin, « La légitimation du genre romanesque », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1999, n° 2, p. 233-248.

légitimité et un déplacement des cadres de la généricité institutionnelle. De là, les tensions qui traversent et structurent l'œuvre, et qui en font un roman réaliste qui s'écrit en haine du réalisme, une œuvre où la trivialité s'accouple à une conception parnassienne de l'art. Ce déplacement va de pair avec des innovations proprement poétiques : l'effacement de l'instance narrative et l'emploi du style indirect libre. Le roman s'était constitué jusqu'alors sur la présence d'une voix capable de raconter, de commenter, de faire comprendre le monde de la fiction. C'est précisément l'apport de Flaubert que de miner l'autorité de cette voix, de la dissimuler derrière toutes les autres voix du récit, qui prennent désormais le premier plan. L'impersonnalité de la narration ne fait pas éclater l'identité même du roman, mais elle déplace subtilement l'une de ses catégories fondamentales, ouvrant le genre à des possibilités d'énonciation inédites. Cet ouvrage stylistiquement improbable et techniquement inédit renouvelle donc certains aspects de la conception même du genre romanesque, et ce, autant sur le plan de la poétique même du genre qu'en ce qui concerne son positionnement institutionnel ou historique.

D'une tout autre manière, plus tranchante, *La tentation* opère une mise à plat des codes établis de la généricité. Le texte ne porte pas d'indication générique et présente une forme bâtarde qui mobilisera une partie de l'attention critique, la question étant de savoir à quel genre appartient cet objet non identifié²⁶. Dès la parution de 1857, on peut déceler les germes de cette indétermination qui, poussée encore plus loin, fera l'originalité radicale de l'œuvre en 1874. Il s'agit d'un dialogue et il est clair que son genre de référence est dramatique, ainsi qu'en témoignent les répliques des personnages annoncées en titre de la même manière qu'au théâtre. Au texte des répliques s'ajoutent des passages que l'on peut qualifier de didascalies, qui sont toutefois plus que de simples indications scéniques. On retrouve bien dans ces didascalies des indications de costume, de décor ou de déplacements, mais elles sont aussi des lieux autonomisés du texte comportant des descriptions élaborées, des passages en focalisation interne sur Antoine et des

26. Par exemple Du Camp et Bouilhet compareront la première version de l'œuvre à un mystère médiéval, Goncourt y décèlera « les trucs niais d'une féerie » (Edmond de Goncourt, *Journal*, tome X, année 1871, Monaco, Éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco/Fasquelle et Flammarion, 1956, p. 41-42), alors que Saint-René Taillandier assimilera la version finale à une sotie (« Une sotie au XIX^e siècle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1874, p. 223).

interventions (essentiellement stylistiques) du narrateur. Les répliques ne sont donc pas ici le texte premier, qui serait appuyé discrètement par des didascalies réduites à un apport fonctionnel : les deux registres textuels coexistent, et s'il y a hiérarchie, elle favorise les didascalies, qui ouvrent et concluent le texte, et donc dominent sur le plan graphique, mais aussi sur le plan de l'énonciation proprement dite, puisqu'elles révèlent la présence d'un narrateur qui a le premier et le dernier mot de cette histoire. Or cette particularité est significative. En effet, les modes énonciatifs que sont la mimésis et la diégésis²⁷, ou le dramatique et le narratif, sont ici réunis, les répliques assimilant le texte au théâtre étant en mode dramatique alors que les didascalies sont en mode narratif. Il y a donc transgression de caractéristiques structurelles de la générique dramatique traditionnelle : la diégésis fait irruption dans la mimésis. Grâce au détournement de la fonction conventionnelle des didascalies, le texte glisse vers une forme mixte, hybride entre le théâtre et le roman.

Si *La tentation* bouscule la poétique du genre dramatique, elle met aussi en œuvre un positionnement inédit face à la dimension institutionnelle de son genre de référence. Dans les années 1850, le théâtre est un genre très fréquenté, mais où l'innovation reste faible. Tandis qu'on rejoue inlassablement Shakespeare et Racine, le secteur de l'avant-garde est déserté. Il ne l'a pas toujours été, puisqu'à la fin des années 1920, le coup de force romantique avait imposé le drame comme forme nouvelle dans un secteur de production restreinte qui était depuis longtemps laissé inoccupé (les formes légitimes appartenant alors au secteur moyen). Mais le drame romantique n'a conquis la première place que pour se populariser aussitôt, glissant en quelques années de l'avant-garde à l'art moyen. À la phase initiale de décollage, où les écrivains recherchent uniquement le capital symbolique, a succédé une phase de consolidation, où se profilent des préoccupations rattachées au capital financier. Le secteur de grande production, de son côté, est pleinement occupé, et de plus en plus, par les formes peu légitimes mais immensément populaires que sont le mélodrame et le vaudeville, et par d'autres formes hémilittéraires²⁸ comme la féerie,

27. Sur la distinction entre ces modes énonciatifs retrouvés de Platon et d'Aristote, voir Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979.

28. Donc à moitié littéraire, pour employer le vocabulaire de Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, novembre 1993, n° 96, p. 387-414.

l'opérette, voire le caf'conc. Les heures de gloire du drame romantique sont donc passées depuis une décennie, et les formes théâtrales dominantes sont associées à l'art moyen et encore davantage au secteur de grande production²⁹.

Dans ce contexte, le fait de donner à *La tentation* une forme dramatique constitue pour Flaubert un choix générique pour le moins curieux au point de vue de l'originalité des positions, un choix dégradé, dépassé. Il est vrai qu'il s'agit d'un texte qui n'appelle pas la représentation, et l'on peut croire que l'auteur marche ici dans les traces de Musset et de son « théâtre dans un fauteuil ». Mais Bouilhet et Du Camp ont alors beau jeu de lui reprocher, dès 1849, de recourir à une forme romantique qui, pour avoir été neuve en son temps, a prématurément vieilli. Toutefois, la forme dramatique choisie se rattache aussi à d'autres sources. L'anecdote veut que Flaubert ait voulu évoquer le théâtre de marionnettes qu'il voyait à la foire de Rouen alors qu'il était enfant³⁰. Cette hypothèse plausible expliquerait la trame narrative simplifiée et le caractère archétypal des personnages. Une autre source générique, celle-là bel et bien avérée, peut aussi rendre compte de ces caractéristiques : on sait que l'auteur visait avec *La tentation* à créer une sorte de féerie³¹. La féerie était une forme populaire hémilittéraire alors en vogue, réminiscence des « pièces à machine » baroques ou des pantomimes populaires, qui impliquait une trame narrative souvent fondée sur le merveilleux, de nombreux changements de décors, des métamorphoses scéniques, de la danse et de la musique. Les signes extra-littéraires y avaient autant sinon plus de part que le texte. Flaubert écrira en 1863 une (lamentable) féerie avec Louis Bouilhet, *Le château des cœurs*, et il mentionnera alors le potentiel esthétique inemployé qu'il y voit, jugeant qu'il s'agit d'une « forme dramatique splendide et large, et qui ne sert jusqu'à présent que de cadre pour des choses fort médiocres³² ». *La tentation*, fondée sur la transformation et la métamorphose d'images, située dans un espace fantastique et irréel, mettant en scène des personnages allégoriques, emprunte indubitablement à ce

29. Voir Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner, *op. cit.*, p. 211 et suiv.

30. Cette anecdote, relayée par la première critique flaubertienne (René Dumesnil, entre autres), est reprise et étoffée par Claudine Gothot-Mersch dans son « Introduction » à *La tentation de saint Antoine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 9-10.

31. Le terme en ce sens date de 1823. Voir Katherine Singer Kovacs, « *Le rêve et la vie* », a *Theatrical Experiment by Gustave Flaubert* », Lexington, French Forum Publishers, coll. « Harvard Studies in Romance Languages », 1981.

32. « Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie », 23 octobre 1863, *Corr.*, t. III, p. 352.

modèle. Or, il y a dans cet emprunt un réaménagement des hiérarchies génériques convenues, réaménagement par lequel fusionnent formes populaires et formes savantes. Innover à partir du « bas » — au moins partiellement —, voilà donc ce que tente Flaubert avec *La tentation*. Il opère un croisement audacieux entre une forme historiquement datée et culturellement dotée, le dialogue, et des formes populaires aux frontières du littéraire, les marionnettes ou la féerie.

Ce positionnement singulier, où se mêlent les références prestigieuses et populaires, le sublime et le trivial, c'est aussi celui de *Madame Bovary*. Dans les deux cas, Flaubert impose sa vision à l'encontre de l'un des mécanismes les plus puissants de la donne générique de la seconde moitié du XIX^e siècle : le clivage du champ littéraire en secteurs au fonctionnement différencié, voire opposé. En effet, entre le secteur de grande production et l'avant-garde, les prescriptions liées aux genres divergent considérablement : les catégories génériques sont plus fortes et plus rigides dans le secteur de grande production, et plus souples et dynamiques dans l'avant-garde, là où l'espace des possibles génériques demeure relativement ouvert. Flaubert opère un repositionnement des genres en brouillant les frontières, en croisant les traits associés à chacun des deux secteurs du champ, en puisant aux sources des genres les plus populaires pour les apparier aux formes les plus soutenues. Et pour *Madame Bovary* comme pour *La tentation*, la conquête de nouvelles possibilités génériques se fait à partir du bas : Flaubert fait son entrée en littérature par la petite porte, en occupant les positions non revendiquées ou laissées pour compte par l'avant-garde. Son approche est bien différente de celle d'un Baudelaire — qui tente une conquête par le biais de la poésie, et donc par le sommet de la hiérarchie des genres — mais elle lui est en quelque sorte complémentaire et correspond tout à fait au moment de réaménagement du système des valeurs littéraires qu'est 1857.

Totalité et choix

Flaubert se lance donc dans l'arène des concurrences littéraires en prenant position de manière complexe : il publie deux textes s'indexant sur des courants, des thématiques et des formes opposés, prenant place dans des aires du champ bien distinctes mais aussi complémentaires, et qui rebrassent la donne du système des genres de manière globale. Débuts totalisants donc, marqués par l'ambition de ce que l'on peut

appeler une conquête systématique. Mais justement dans ce contexte, il faut s'interroger sur ce qui motive l'écrivain à se poser en victime de la censure plutôt qu'en vainqueur de celle-ci et à justifier ainsi sa reculade par rapport à la publication de *La tentation*. N'a-t-il pas gagné son procès ? L'ancienne critique aurait invoqué une hypothèse psychologique pas nécessairement fausse : il pourrait n'être pas bien sûr de vouloir livrer au public l'entièreté de son *Saint Antoine*, conscient des difficultés de ce texte, de son inachèvement, mais aussi, malgré les années écoulées, encore blessé de l'accueil que lui avaient réservé Du Camp et Bouilhet. Mais si l'on adopte, comme je l'ai fait ici, l'hypothèse selon laquelle Flaubert a compris, au moins dans sa praxis, les enjeux littéraires de son époque, on pourrait lire dans cette décision apparemment défaitiste un véritable choix positif. En effet, au point de vue de l'efficacité des prises de position, le succès de *Madame Bovary* est en quelque sorte suffisant pour l'instant ; pour employer un vocabulaire de marché, pourquoi donner aux lecteurs plus qu'ils n'en demandent et se faire concurrence à soi-même avec un second livre qui pourrait être moins populaire que le premier et risquerait d'amoinrir le capital accumulé ? Voilà Flaubert, grâce à son roman, lancé au-delà de ses espérances, écrivain désormais célèbre et avec lequel il faut compter. Rien ne sert de mettre en péril cette situation en publiant trop vite autre chose. À l'ambition de la conquête totale du champ que montre le positionnement générique des œuvres succède, une fois celles-ci lancées dans l'espace public, un privilège accordé aux positions fortes sanctionnées par la réception positive. Dès lors, on peut lire dans les plaintes de l'écrivain quant à l'irrecevabilité de *La tentation* une pensée stratégique qui, qu'elle soit consciente ou non, révèle une compréhension fine des enjeux de la production et de la réception.

Les doubles débuts de Flaubert sont importants parce qu'ils sont à l'image des débats, des tensions, des contradictions propres à l'espace littéraire de 1857. En effet, les pôles que représentent *Madame Bovary* et *La tentation de saint Antoine* sont aussi ceux du champ dans son ensemble, traversé par les forces opposant le réalisme et le romantisme, le réalisme et le Parnasse, le roman et la poésie, le roman et le théâtre. Il n'est pas anodin que placé devant ces choix, l'écrivain opte — provisoirement — pour le camp du roman et de ce qui s'appellera « réalisme ». Il y a là des œuvres à faire, un espace des possibles à créer et à investir, dans un registre qui se définit contre le romantisme finissant — position qui eût été moins clairement affirmée avec la publication

en volume de *La tentation*. Si l'année 1857 est décisive, c'est parce qu'elle marque le moment précis où Flaubert, par ses choix, traduit en une forme esthétiquement pertinente les grandes tensions de l'espace littéraire de son temps, devenant en cela ce qu'on appelle un « grand écrivain ». Mais il y a là une sorte de piège que se tend Flaubert à lui-même puisque la mise entre parenthèses de *La tentation* infléchira son image : sans l'avoir souhaité, voire à son corps défendant, il participera à la consécration du réalisme et sera affublé de cette étiquette d'école qu'il jugera injurieuse et qui fera écran à la réception de ses œuvres. Et plus encore : le privilège que Flaubert accorde à *Madame Bovary* en 1857, déterminant pour sa propre position, aura aussi des répercussions sur le champ littéraire dans son ensemble puisqu'il contribuera à en conditionner pour longtemps les lignes de force et les points de fracture.